

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΥΚΛΕΙΔΗΣ

**Μικρό επίμετρο****στο κείμενο του Edward Gordon Craig, «Έργα και δραματουργοί, πίνακες και ζωγράφοι στο θέατρο»**

Αν έπρεπε να συνοψίσει κανείς σε ένα μόνο επιχείρημα το ρητορικό οπλοστάσιο του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, αυτό θα ήταν το αίτημά του να επιστρέψει το σύγχρονο θέατρο στο πεδίο των τεχνών. Η Τέχνη του Θεάτρου (με κεφαλαία) αντιπροσωπεύει, για τον Κρέιγκ, τον ένα και μοναδικό στόχο προς τον οποίο το θέατρο (με μικρό) πρέπει να πορευτεί. Στο πλαίσιο του ριζοσπαστικού —όσο και πολύ συχνά αντιδραστικού— μοντερνισμού, το αίτημα της επιστροφής σε μια ιδεατή πρωταρχική κατάσταση γίνεται εργαλείο υπονόμησης των βεβαιοτήτων της θριαμβεύουσας αστικής τέχνης της εποχής.

Στα κείμενά του —που είχαν, όπως γνωρίζουμε, εξαιρετικά ισχυρή και μακροχρόνια επίδραση στην εξέλιξη της σκηνικής πρακτικής του 20ού αιώνα— ο Κρέιγκ διαρκώς ετεροπροσδιορίζει τη θεατρική πρακτική της εποχής του. Η επίκληση των άλλων τεχνών αλλά και —κυρίως— των άλλων καλλιτεχνών τού προσφέρει το μέτρο στο οποίο το θέατρο οφείλει να ανταποκριθεί, για να (ξανα)αποκτήσει τα χαρακτηριστικά της τέχνης. Ήδη στον πρόλογο του εμβληματικού του βιβλίου *Περί της Τέχνης του Θεάτρου* δηλώνει χαρακτηριστικά:

«Ανοίγω πρόθυμα τις πόρτες του βιβλίου αυτού στους πολύ αγαπητούς φίλους μου, τους καλλιτέχνες, είτε είναι ζωγράφοι, είτε γλύπτες, μουσικοί, ποιητές ή αρχιτέκτονες».<sup>1</sup>

Δεν είναι τυχαίο ότι οι πρώτοι που επικαλείται είναι οι εκπρόσωποι των τεχνών με τις οποίες ταυτίζει περισσότερο τη δική του καλλιτεχνική φύση: οι εικαστικοί καλλιτέχνες. Καθόλου τυχαία, επίσης, οι τέχνες στις οποίες ανοίγεται είναι εκείνες που έχουν κατοχυρωμένη την αυτονομία τους και την αυτάρκεια των μέσων τους· στόχο τον οποίο θεωρεί ως πρώτιστης σημασίας και για την Τέχνη του Θεάτρου. Ωστόσο, ο Κρέιγκ δίνει εξίσου μεγάλη σημασία στη διάκριση της Τέχνης του Θεάτρου από τις άλλες τέχνες. Φράσεις όπως η παρακάτω αφθονούν στα κείμενα και τα χειρόγραφα του:

«Καθόμαστε εδώ και συζητάμε, ο ηθοποιός, ο μουσικός, ο ζωγράφος κι εγώ. Εγώ που εκπροσωπώ μια τέχνη διακριτή από των υπολοίπων [σ. η έμφαση δική μου] θα παραμείνω σιωπηλός».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, Λονδίνο 1924, σ. vii [μια προγενέστερη έκδοση του βιβλίου του Κρέιγκ είναι ελεύθερα προσβάσιμη στο διαδίκτυο, στο: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=80980931> (10/1/2012)]

<sup>2</sup> Craig, «The Actor and the Über-marionette», στο ίδιο, σ. 64.

Μία από τις φαινομενικές αντιφάσεις, που συστηματικά επανέρχεται στα κείμενά του, είναι ότι εναντιώνεται στους «εισβολείς», που δεν προέρχονται από το θέατρο και δεν έχουν περάσει από μια διαδικασία μύησης σ' αυτό. Έτσι, συμβουλεύει τον μαθητευόμενο στην Τέχνη του Θεάτρου φανταστικό ακροατή του σε ένα από τα μανιφέστα του:

«Όταν έχεις κάποια αμφιβολία, άκου τη συμβουλή κάποιου ανθρώπου από το θέατρο κι ως είναι και η ενδύτρια, παρά να δώσεις οποιαδήποτε σημασία σε κάποιον ερασιτέχνη. Ορισμένοι ζωγράφοι, συγγραφείς ή μουσικοί έχουν χρησιμοποιήσει το θέατρό μας σαν χόμπι. Πρόσεξε να μην δώσεις καμία σημασία σε ό,τι λένε ή κάνουν. Ένας απλός μηχανικός σκηνής ξέρει περισσότερα για την τέχνη μας απ' ό,τι αυτοί οι ερασιτέχνες».<sup>3</sup>

Ο Κρέιγκ υπήρξε επίσης μαχητικά αντίθετος στη συνεργασία των ζωγράφων της πρωτοπορίας με τα νέα ρεύματα της σκηνικής δημιουργίας. Είναι, άλλωστε, ο βασικός λόγος που υπήρξε ιδιαίτερα επικριτικός προς τα Ρωσικά Μπαλέτα. Τα επιχειρήματά του εναντίον των ζωγράφων δεν είναι πάντα πολύ πειστικά — χαρακτηρίζονται από την κίβδηλη λογικοφάνεια που συναντούμε και στα επιχειρήματά του κατά του ηθοποιού. Πηγάζουν, ωστόσο, από την έμμονη πεποίθησή του ότι η τέχνη του θεάτρου πρέπει να επινοήσει τα δικά της μέσα και τους δικούς της καλλιτέχνες. Είναι πάντως χαρακτηριστικό ότι, τόσο στην εποχή του όσο και σε μεταγενέστερες περιόδους, ο Κρέιγκ θεωρήθηκε ως βασικός πρωταγωνιστής της ευρύτερης αναμόρφωσης του θεάτρου, μέσα από την επαφή του με την εικαστική πρωτοπορία. Σε ένα κείμενο του 1908 δείχνει να έχει συνείδηση της παρεξήγησης αυτής:

«Μία παράδοξη παράμετρος όλου αυτού του ζητήματος της πρόσκλησης των ζωγράφων για συνεργασία στο θέατρο είναι πως κι εγώ ο ίδιος θεωρούμαι υποστηρικτής της τάσης αυτής και μάλιστα υποδεικνύομαι ως ένα παράδειγμα της επιτυχίας του κινήματος. Ωστόσο, εγώ είμαι εναντίον όλου αυτού του πράγματος, από την αρχή μέχρι το τέλος».<sup>4</sup>

Μπορούμε, βεβαίως, να κατανοήσουμε και αντιστρόφως την κοινή αυτή πεποίθηση για τον Κρέιγκ: είναι τόσο μεγάλη η εξάρτηση του «οράματός» του για το θέατρο του μέλλοντος από την εικόνα, που οποιαδήποτε μη εξειδικευμένη προσέγγισή του αναγκαστικά τον κατατάσσει στο αντίστοιχο ρεύμα.

Η κομβική θέση των εικαστικών τεχνών στη διαμόρφωση των αντιλήψεων του Κρέιγκ για την τέχνη και τον καλλιτέχνη έχει, πάντως, και βιογραφικά ερείσματα. Η περίπτωση του παρουσιάζει μια βιογραφική ιδιαιτερότητα σε σχέση με όλους τους άλλους πρωτοπόρους της σκηνικής τέχνης στο γύρισμα του αιώνα: ενώ η συντριπτική πλειοψηφία τους δεν προέρχεται από το πεδίο του επαγγελματικού θεάτρου, αλλά κυρίως από τους χώρους της λογοτεχνίας και του ερασιτεχνικού θεάτρου, ο Κρέιγκ είναι γέννημα-θρέμμα της επαγγελματικής σκηνής και μάλιστα στην υψηλότερη δυνατή εκδοχή της: γιος της μεγαλύτερης ηθοποιού της ύστερης βικτωριανής περιόδου, της

<sup>3</sup> Craig, «The Artists of the Theatre of the Future», στο ίδιο, σ. 42.

<sup>4</sup> Craig, «Some Evil Tendencies of the Modern Theatre», στο ίδιο, σ. 103.

Έλλεν Τέρρυ [Ellen Terry], και μαθητής του απόλυτου άρχοντα της βρετανικής σκηνής, του Χένρι Ίρβινγκ [Henry Irving]. Τόσο ο ίδιος, όσο και οι μελετητές του, τοποθετούν την απαρχή της απόκλισής του από την αναμενόμενη ανέλιξη του στο επαγγελματικό θέατρο της εποχής του στην οικειοθελή διακοπή της καριέρας του ως ηθοποιού και actor-manager<sup>5</sup> στα 1897 και την παράλληλη μαθητεία του στις γραφικές τέχνες και τη χαρακτηριστική. Ο Κρέιγκ κυριολεκτικά αναβαπτίστηκε στην εικαστική έκφραση, πριν επιστρέψει, στα 1900, στον χώρο της σκηνικής δημιουργίας, όντας πια συνολικός δημιουργός της παράστασης, την οποία πλέον αντιλαμβάνεται ως ενιαίο πεδίο δημιουργίας. Στο πεδίο αυτό, η εικόνα θα αποκτήσει πρωτεύοντα ρόλο, όχι πλέον με τον τρόπο που συνέβαινε στο λουζιονιστικό θέατρο του 19ου αιώνα (το οποίο, ωστόσο, άσκησε μεγάλη επίδραση πάνω του), αλλά μέσα από την αναβαθμισμένη θέση που κατέχει στο νέο έργο τέχνης του θεάτρου, που επινοεί ο Κρέιγκ.

Στα χρόνια που έπονται των πρώτων παραστάσεων λυρικών έργων, που πραγματοποιεί με ένα σύλλογο ερασιτεχνών στο Λονδίνο (1900-1903)<sup>6</sup>, ο Κρέιγκ διαμορφώνει και προτείνει τον κύριο όγκο των ιδεών, στις οποίες οφείλεται η καθοριστική επίδρασή του στην εξέλιξη του θεάτρου του 20ού αιώνα. Αν και τα άρθρα και τα βιβλία του γνώρισαν τεράστια διάδοση, η κύρια επιρροή του ασκήθηκε μέσα από τα χαρακτηριστικά και τα σχέδιά του, που έδιναν μια απτή και άμεσα αποκωδικοποιήσιμη εικόνα της νέας αντίληψης που κόμιζε στο θέατρο.<sup>7</sup> Εσφαλμένα, βεβαίως, η αντίληψη αυτή θεωρήθηκε πως αφορούσε καταρχήν τη σκηνογραφία και όχι το σύνολο της σκηνικής πράξης, γεγονός απολύτως αναμενόμενο, καθώς οι προτάσεις του υπερέβαιναν κατά πολύ τα παραδοσιακά ειδολογικά κριτήρια. Στην πραγματικότητα, κύρια επιδίωξη των επιμέρους εγχειρημάτων του Κρέιγκ, την εποχή αυτή, υπήρξε η επινόηση ενός νέου έργου τέχνης που θα μπορούσε να σταθεί ισάξια απέναντι ή ακόμη και να αντικαταστήσει το θεατρικό έργο, το οποίο επιθυμούσε να εξοβελίσει από το θέατρο, καθώς το θεωρούσε προϊόν της λογοτεχνίας και όχι της σκηνής.<sup>8</sup>

Κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, ο Κρέιγκ θα εξερευνήσει —στη φανταστική σκηνή των σημειωματάρियों του— τη μορφή που το νέο έργο τέχνης θα

<sup>5</sup> Οι actors-managers ήταν οι κυριότεροι πρόδρομοι του σύγχρονου σκηνοθέτη στη Βρετανία. Ο Henry Irving ήταν το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα πρωταγωνιστή, σκηνοθέτη και διευθυντή θεάτρου, με εξαιρετικές επιδόσεις σε καθεμία από αυτές τις (διακριτές πλέον) λειτουργίες.

<sup>6</sup> Βλ. Michael Burden, «Purcell's operas on Craig's stage: the productions of the Purcell Operatic Society», *Early Music*, τμ. 32, τχ. (2004), σ. 442-458.

<sup>7</sup> Τα περισσότερα από τα βιβλία του Κρέιγκ, αλλά και το περιοδικό του, έχουν πλούσια εικονογράφηση. Ορισμένα από αυτά όπως τα *Towards a New Theatre* (J. M. Dent & Sons, Λονδίνο 1913) και *Scene* (Oxford University Press, Οξφόρδη 1923) μοιάζουν πολύ περισσότερο με εικαστικές εκδόσεις, παρά με βιβλία για το θέατρο. Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, τα χαρακτηριστικά και τα σχέδιά του παρουσιάζονταν σε εκθέσεις σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική και η πώλησή τους ήταν ένα από τα κύρια μέσα επιβίωσής του.

<sup>8</sup> Η διάσταση αυτή του έργου του Κρέιγκ αποτέλεσε το αντικείμενο της διδακτορικής μου διατριβής στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, υπό έκδοση στις εκδόσεις Καστανιώτη με τίτλο: «Η φανταστική σκηνή του μέλλοντος: Ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ και η αναζήτηση ενός νέου έργου τέχνης του θεάτρου».

μπορούσε να πάρει. Τα εγχειρήματα αυτά δεν μπόρεσαν, βεβαίως, να οδηγήσουν σε ένα έργο τέχνης τέτοιο που θα στεκόταν με αξιώσεις απέναντι στην υπερδισχιλιετή παράδοση του δραματικού θεάτρου. Ωστόσο, πρόσφεραν τα πρώτα δείγματα μιας μη δραματικής —θα μπορούσαμε χωρίς να υπερβάσουμε να την αποκαλέσουμε ακόμη και μετα-δραματική— σκηνικής δημιουργίας, βασισμένης στην εκ νέου ιεράρχηση των μέσων της θεατρικής έκφρασης. Οι σπόροι αυτοί της αμφισβήτησης του δραματικού θεάτρου θα ανθίσουν δεκαετίες αργότερα και θα γίνουν αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής έκφρασης, αρχής γενομένης από την τομή που επέφερε στο θέατρο το σκηνικό ιδίωμα του Ρόμπερτ Ουίλσον [Robert Wilson]. Η εικαστικότητα είναι το πλέον αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό της νέας αυτής σκηνικής γλώσσας. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική εξέταση αναδεικνύει τη σημασία της δράσης, της χειρονομίας, της «καθαρής» κίνησης και της παρουσίας του performer ως θεμελίων μιας καθαυτού γλώσσας του θεάτρου.

Βρισκόμαστε, λοιπόν, στον πυρήνα του αιτήματος του Κρέιγκ για τη διαμόρφωση νέων, αυτόνομων μέσων για την τέχνη του θεάτρου. Έναν αιώνα μετά την κατάθεση της διαθήκης του, που λανθασμένα ερμηνεύτηκε ως πρόταση εικαστικοποίησης της παράστασης, είμαστε πια σε θέση να δούμε πιο καθαρά το περιεχόμενό της: το διαζύγιο θεάτρου και λογοτεχνίας, η ανάπτυξη αυτόνομων εκφραστικών μέσων, η ιδέα ότι η σκηνική έκφραση δεν «επιτελεί» απλώς το κείμενο αλλά συνιστά ένα αυτόνομο πεδίο δημιουργίας, συνιστούν σήμερα αυταπόδεικτες αλήθειες. Ο Κρέιγκ, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του ιδεαλιστικού μοντερνισμού, θα ήθελε να είναι και οι μοναδικές. Στον απομαγευμένο όμως κόσμο του όψιμου μεταμοντερνισμού, ο υπερβατικός λόγος του Κρέιγκ ηχεί πλέον ξύλινος.

Το κείμενο του Κρέιγκ «Έργα και δραματουργοί, πίνακες και ζωγράφοι στο θέατρο» εκδόθηκε στα 1908 στο περιοδικό *The Mask*, ένα περιοδικό που έμελλε να ασκήσει τεράστια επίδραση στο ευρωπαϊκό θέατρο μέχρι το 1929, οπότε και σταμάτησε οριστικά να εκδίδεται. Το κείμενο αυτό, που μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά, δεν ανήκει στα ευρέως γνωστά μανιφέστα του Κρέιγκ, που κι αυτά γράφτηκαν και εκδόθηκαν την ίδια χρονιά στα πρώτα τεύχη του περιοδικού. Ωστόσο, μας δίνει μια ξεκάθαρη ιδέα για το ζήτημα της φύσης του νέου έργου τέχνης του θεάτρου, που πολύ ανοιχτά ευαγγελίζεται εδώ ο Κρέιγκ, ενώ παράλληλα περιέχει αρκετές από τις χαρακτηριστικές λογικοφανείς συνεπαγωγές, που οικοδομούν τα γοητευτικά (όσο και καθόλου αυταπόδεικτα) αιτήματά του για το θέατρο.

Οι θεωρητικοί του θεάτρου είχαν, ήδη από την εποχή που γράφονταν τα κείμενα του Κρέιγκ, την τάση να λειαινούν τις ακραίες θέσεις του και να προσπαθούν να τις ερμηνεύσουν ως μεταφορές, ακραίες, αλλά χρήσιμες, που σκόπευαν στην

αναμόρφωση της υπάρχουσας κατάστασης του θεάτρου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μανιφέστου «Ο ηθοποιός και η Über-μαριονέτα», το οποίο η συντριπτική πλειοψηφία των σχολιαστών το διαβάζει ως μια αλληγορία για τον ηθοποιό, βοηθώντας, πάντως, και του μυστικιστικού τόνου του κειμένου.<sup>9</sup> Στο παρόν κείμενο τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα: Ο Κρέιγκ, κατά τρόπο που δεν επιδέχεται αμφισημιών, διακηρύσσει την πρωτοκαθεδρία της όρασης κατά την πρόσληψη της θεατρικής πράξης και τη συνεπαγόμενη (κατ' αυτόν) ανάγκη εξοβελισμού του δραματικού κειμένου από τη σκηνή. Αντλώντας, όπως συνήθιζε, παραδείγματα από τα μεγάλα έργα του Σαίξπηρ, επιχειρεί να αποδείξει την ακαταλληλότητά τους για τη σκηνή: χρησιμοποιεί απρόσμενα ένα από τα συνηθέστερα αντιθεατρικά επιχειρήματα του 19ου αιώνα,<sup>10</sup> για να υποστηρίξει πως μόνο η ανάγνωση μπορεί να δικαιώσει πλήρως τα αριστουργήματα αυτά. Επικαλείται, τέλος, πληθώρα παραδειγμάτων από τη ζωγραφική και τη μουσική, για να αποδείξει ένα άλλο βασικό του αίτημα: πως είναι αδύνατο μια τέχνη να μεταφραστεί σε μία άλλη, η ζωγραφική σε μουσική, η λογοτεχνία σε θέατρο, κ.ο.κ. Δεν χωρούν και πολλά περιθώρια ερμηνείας σε θέσεις όπως η παρακάτω:

«Δεν θέλω να εξοβελίσω τα θεατρικά έργα από τη Σκηνή για λόγους εντυπωσιασμού, αλλά επειδή πιστεύω, πρώτον, ότι τα έργα στο θέατρο καταστρέφονται, και δεύτερον, ότι τα έργα και οι δραματουργοί καταστρέφουν με τη σειρά τους εμάς, δηλαδή μας αφαιρούν την αυτοδυναμία και τη ζωτικότητα μας».

Είναι, λοιπόν, απορίας άξιον πώς τέτοιες εξτρεμιστικές διατυπώσεις εξακολουθούν να περνούν απαρατήρητες και να μην έχει αποδοθεί στον Κρέιγκ, στον βαθμό που του αντιστοιχεί, μια σημαντικότερη θέση στην περιπέτεια του θεάτρου μετά το δράμα, της οποίας την όψιμη φάση ζούμε στις μέρες μας.

Τα κείμενα του Κρέιγκ είναι ευάλωτα στην κριτική, τα επιχειρήματά του αποδομούνται εύκολα. Εκεί που έγκειται η δύναμή τους, ο λόγος για τον οποίο έχει νόημα να τα ξαναδιαβάσουμε, είναι η ενέργεια που εκλύεται κατά την ανάγνωσή τους, η αίσθηση ελευθερίας που απορρέει από μια εντελώς νέα ματιά πάνω στην τέχνη του θεάτρου, ο κομψός εξτρεμισμός των σκέψεων του Κρέιγκ. Πέρα από το καθαυτό περιεχόμενό τους (που δεν έχει πλέον παρά ιστορική σημασία, τουλάχιστον για εκείνους που δεν εξακολουθούν να εκπλήσσονται με τα αυτονόητα), η δύναμη με την

<sup>9</sup> Βλ. σχετ. το άρθρο μου «Ο θάνατος του ηθοποιού στο έργο του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ», *Σκηνή*, τχ. 1 (2010), σ. 52-62.

<sup>10</sup> Η αντιθεατρική ρητορική διατρέχει ολόκληρο τον 19ο αιώνα και συναντάται κυρίως στους ρομαντικούς και τους συμβολιστές. Στα κείμενα του Κρέιγκ βρίσκουμε αναφορές στα αντιθεατρικά επιχειρήματα του Charles Lamb και του William Hazlitt, ενώ μπορούμε να αισθανθούμε τη συγγενεία του με τις αντιθεατρικές αποστροφές σύγχρονών του συμβολιστών, όπως οι Μωρίς Μαίτερλινκ [Maurice Maeterlinck], Στεφάν Μαλαρμέ [Stéphane Mallarmé], Εντουάρ Ντυζαρντέν [Edouard Dujardin], κ.ά. Μία πλήρη προσέγγιση του ζητήματος προσφέρει η μελέτη του Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1981.

οποία υπονομεύουν αξιωματικές πεποιθήσεις της εποχής τους μπορεί ακόμη να γίνει αισθητή.

